Gli insulti cinematografici. I film degli anni Sessanta

Marco Gargiulo
Universitet i Bergen
marco.gargiulo@uib.no

Riassunto

In questo articolo, concentrandomi sui film degli anni Sessanta, vorrei presentare la prima parte di una ricerca più ampia sugli insulti nel cinema italiano. Cominciando con *La dolce vita* (1960) e alcuni dei più famosi e importanti film del decennio, come *Accattone*, *Mamma Roma* e *Rocco e i suoi fratelli*, cercherò di mostrare come gli insulti cinematografici seguano l'evoluzione della società e della cultura italiane. In altre parole, la mia analisi evidenzia come l'interpretazione dei mutamenti occorsi nel passaggio dalla tradizione alla modernità si riflettano nella morale e nei tabù. Per fare ciò, mi concentrerò su alcuni tabù legati alla sessualità, alla famiglia e al genere e sugli insulti legati a tali tabù, e la loro rappresentazione nel nuovo cinema drammatico neorealista e nella cosiddetta "commedia all'italiana".

Parole chiave: tabù; insulti; turpiloquio; lingua del cinema; film.

Abstract. *Cinematic insults. The films of the 60's*

In this article, focusing on Italian films of the 60's, I would like to present the first results of a wider research project on the use of insults in the Italian cinema. Starting from *La dolce vita* (1960) and some of the most famous and important films of the decade, such as *Accattone*, *Mamma Roma* and *Rocco e i suoi fratelli*, I will try to show how cinematic insults follow the evolution of the Italian society and culture. In other words, my analysis stresses out that the interpretation of the significative changes occurred in the shift from tradition to modernity are reflected in moral behavior and taboos. To do that, I will focus on some particular taboos about sexuality, family and gender and on the insults connected to these taboos, and on their representation in the new neorealist drama films and comedy films, the so called "commedia all'italiana".

Keywords: taboo; insults; swear words; language of cinema; film.

https://doi.org/10.5565/rev/qdi.482 ISSN 1135-9730 (paper), ISSN 2014-8828 (digital)

VISIT…

1. Introduzione

In questo lavoro presenterò i primi risultati di una ricerca più ampia che si propone di analizzare le caratteristiche degli usi e della rappresentazione degli insulti nel cinema italiano.

Un'analisi della lingua nel cinema deve tener conto di una certa difficoltà nel separare la lingua dal suo più complesso sistema di significanti audio-visivi, che prendono significato proprio dalla loro interazione. Il film può essere analizzato come oggetto plurilingue e contestualizzato da un punto di vista pragmatico, anche in virtù della sua complessità semiotica, e può essere considerato un punto di osservazione particolare per via dell'importanza che in esso ha la rappresentazione sociolinguistica della realtà e del contesto comunicativo (cfr. Androutsopoulos, 2012, p. 139). Il parlato filmico, infatti, interagisce anche con gli altri elementi linguistici – eventuali canzoni, vari tipi di lingua scritta (lettere, riviste, scritte murarie) – e sonori – rumori, sovrapposizioni e distorsioni sonore – presenti nella scena e nello spazio cinematografici, e, oltre a essere contestualizzato nel momento e nel luogo della produzione, è ricontestualizzato anche nel momento e nel luogo della riproduzione.

Per quanto riguarda l'oggetto specifico di questo lavoro, ciò che emerge da una prima riflessione sul materiale filmico fin qui osservato è l'aumento del turpiloquio e degli insulti in proporzione all'apertura del cinema verso la realtà, cioè con i vari tentativi di avvicinamento del parlato filmico al parlato reale. Tale percorso di ricerca di mimesi linguistica si è attuato attraverso vari tentativi di riduzione del caos linguistico che, secondo il quadro delineato da Fabio Rossi (2015a e 2015b), si è compiuto attraverso un processo di semplificazione nella direzione di una varietà edulcorata, "compromissoria tra italiano e italiano regionale".[1] Si tratta di un processo di ricerca di realismo che, come suggeriva già Sergio Raffaelli per il cinema fino agli anni Novanta (1996/2015), comincia con le lievi coloriture locali delle origini, continua con la dialettalità imitativa, stereotipata o espressiva, nel periodo dal neorealismo fino agli anni Ottanta e, passando per le miscele a volte incerte e confuse nelle esperienze degli anni Novanta, possiamo aggiungere, arriva al neo-neorealismo e alle esperienze plurilingui degli anni Duemila.

Quanto detto riguardo a un maggiore uso del turpiloquio in proporzione alla ricerca di realismo non vale certamente per il cinema neorealista che, pur concedendo spazio alla rappresentazione del plurilinguismo, quindi aprendosi e interessandosi alle varietà regionali e ai dialetti, evita generalmente forme troppo basse e offensive. I casi più emblematici sono formule romanesche come "Ma va' a morì ammazzata/ va'" o l'insulto popolare "carogna", entrambi pronunciati da Pina in *Roma città aperta* (Rossellini, 1945); "a fio de 'na mignotta" o "mignottoni" in *Sciuscià* (De Sica, 1946).

Il parlato filmico fino agli anni Sessanta e Settanta è caratterizzato, come osserva ancora Rossi (1999, p. 436) dalla frequente adozione di "vere e proprie

1. Cfr. Rossi, 2015a, p. 40, da cui è tratto anche il concetto di caos linguistico del XX e XXI secolo.

strategie di reticenza e di evitamento del turpiloquio, o con l'uso di allotropi considerati più accettabili al cinema [...] o con l'interruzione d'enunciato". I casi isolati di rottura della norma sociale si trovano spesso nelle commedie, e spesso si tratta di film che hanno come protagonista Totò. È questo il caso del primo turpiloquio che la tradizione registra nel cinema italiano, il "vaffanculo" del *Ratto delle Sabine* di Mario Bonnard (1945, film perduto e riedito in *Il professor Trombone*, 1950).[2] Sempre al cinema di Totò appartengono altre escursioni verso forme di parlato colorito, tra cui ricorderei sicuramente: "pezzo di mascalzone idiota" (ancora nel *Professor Trombone*); "li mortacci tua"; la famosa pernacchia a conclusione del discorso del tenente Kessler ne *I due marescialli* (Corbucci, 1961, 00:36:40-00:37:09); l'altrettanto famosa conclusione del dialogo tra il maggiore Kruger e Totò ne *I due colonnelli*: "Badate/ colonnello/ io ho carta bianca – E ci si pulisca il culo" (Steno, 1963, 01:23:49-01:24:00); l'eufemismo nel dialogo tra i due frati, fra Mamozio (Macario) e fra Pasquale (Totò) ne *Il monaco di Monza*: "Birichino – Macché birichino// Questo è un figlio di una mignocca" (Corbucci, 1963, 01:30:53-01:30:56).

Negli anni Sessanta cominciano a moltiplicarsi gli esempi di un certo realismo linguistico ricreato nel parlato filmico attraverso varie strategie mimetiche ed espressive e con l'inserto del turpiloquio e insulti di vario genere, quindi con un accostamento sempre più stabile del parlato filmico al parlato quotidiano e, più concretamente, al contesto sociolinguistico di riferimento. Tra gli esempi più interessanti spiccano sicuramente gli insulti presenti nei dialoghi di alcuni dei film più importanti del decennio, che rappresentano, infatti, situazioni e contesti sociali particolari, legati soprattutto a una nuova visione della realtà italiana del boom e della crisi. Una rapida ricognizione permette di riportare alcuni casi significativi che sono l'oggetto di questo contributo. In questa sede, pertanto, mi limiterò a una riflessione basata su un campione di film molto ristretto, focalizzandomi sugli anni Sessanta, per proseguire in futuro con un'analisi della cinematografia dei decenni successivi e, sperabilmente, con un lavoro di comparazione con la produzione cinematografica in altre lingue e di altri contesti socio-culturali.

2. Insultare all'italiana: puttane e cornuti

Le presenti riflessioni sull'insulto nella dimensione cinematografica si basano su alcuni lavori dedicati al contesto (socio)linguistico italiano, tra cui sono da menzionare sicuramente Pistolesi (2007) e Alfonzetti e Beretta (2012), e sulle fondamentali analisi condotte da Ernotte e Rosier (2000, 2004), Allan (2006, 2018) e Azzaro (2018).

Secondo Ernotte e Rosier (2000, p. 3),

> Nous appelons insultes les formes typiquement linguistiques de l'injure (laquelle possède également des formes gestiques, mimiques ou d'indifférence méprisante) mettant nominalement en cause l'individu dans son appartenance

2. Cfr. Azzaro, 2018, p. 294.

> décrétée (insulte essentialiste: *Pédale!*) ou dans son être supposé révélé par une situation déterminée (insulte situationnelle: *Feignasse!*).

Inoltre, sempre secondo i due autori si possono distinguere tre categorie di insulti: etnotipi, sociotipi e ontotipi (2000, p. 7).

> Ainsi le discours dominant construit-il ce que Lafont a appelé des sociotypes (*ouvrier, femme*, *écrivain*, *chômeur*...), ou ce que Bres a appelé de ethnotypes (*Arabe, Brusseleir*), ou encore ce qu'une certaine catégorie d'insulte visant l'individu en son être même – ontologique – nous incite à appeler des onro-type (*con*, *pétasse*), les troi stéréotypies pouvant à l'occasion e superposer.

L'insulto può essere definito come un attacco contro il destinatario che si colloca nello spazio semantico-pragmatico della violenza verbale, con proprie caratteristiche pragmatico-funzionali. Come notano Allan e Burridge (2006, p. 79), "to insult someone verbally is to abuse them by assailing with contemptuous, perhaps insolent, language that may include element of bragging".

Inoltre, come per ogni atto linguistico, la funzione comunicativa dell'atto linguistico che ha come fine l'insulto è strettamente connessa al contesto storico e socioculturale. Per la valutazione dell'insulto è necessario che il destinatario percepisca tale atto linguistico come inappropriato e offensivo e riconosca nel parlante l'intenzione di offendere e ferire (cfr. Alfonzetti & Beretta, 2012). È da sottolineare anche che "[l]'insulte ne se contente pas d'être un mot, elle suppose une configuration discursive et une situation d'énonciation mettant en jeu différents éléments, notamment les participants à l'interaction dans laquelle surgira l'insulte, qu'elle soit réflexe ou tactique" (Ernotte & Rosier, 2004, p. 36).

La condivisione delle regole del contesto sociale e culturale di riferimento e il coinvolgimento del destinatario sono fondamentali. Infatti,

> [l]'insulto è, al pari della produzione di stereotipi, una pratica sociale, come dimostra il fatto che può essere ritualizzato. Perché un insulto raggiunga il suo scopo, che è quello di ferire e mortificare, è necessario che il destinatario riconosca l'intenzione del proprio aggressore. La violenza verbale consiste nel paradosso per cui la vittima è costretta a condividere, per poterli interpretare come tali, almeno temporaneamente, i valori di chi la assale (è infatti un atto performativo). Inoltre, anche nelle definizioni più semplici e riduttive dell'insulto (forma vocativa), il ruolo dell'audience risulta fondamentale, perché proprio la riconoscibilità sociale è chiamata in causa per distinguere ciò che è offensivo da ciò che non lo è. (Pistolesi, 2007, p. 116).

Nel parlato, gli insulti assumono caratteristiche proprie legate al contesto linguistico di riferimento anche da un punto di vista paralinguistico, cinesico e prossemico: sono normalmente caratterizzati, infatti, da un aumento del volume della voce e da un tono aggressivo, ostile, derisorio; sono accompagnati da espressioni del volto e movimenti del corpo che esprimono le medesime funzioni, quindi da gesti autonomi, e da gesti coverbali codificati come

offensivi.[3] In alcuni casi, come "in una sorta di preludio all'attacco fisico" (Alfonzetti & Beretta, 2010, p. 4) il parlante riduce la distanza interpersonale, occupando minacciosamente lo spazio del destinatario.

Cominciamo con alcuni esempi tratti da uno dei film che hanno segnato maggiormente l'inizio del decennio e di una nuova era cinematografica. Mi riferisco, naturalmente, a *La dolce vita* di Federico Fellini (1960), in cui la rappresentazione postmoderna dell'Italia del boom economico supera ogni tentativo di rappresentazione realista, mostrando con efficacia e *verve* comica tutte le contraddizioni della contemporaneità e scoprendo quella miscela confusa di tradizione e modernità che caratterizza il Paese.

La novità risiede anche nel plurilinguismo e nella variopinta dialettalità di questo film. Infatti, come ben fece notare già Sergio Raffaelli (1993, p. 349)

> *La dolce vita* fu un'opera di rottura anche linguistica. Essa rappresenta la liberazione dell'artista dagli impacci d'un italiano fino ad allora anemico, chiuso nel bozzolo della norma di estrazione libresca e manifesta, tra l'altro, la tendenza romagnola, e latamente cispadana, alla mescidanza e alla deformazione caricaturale di lingue e dialetti.

In tale rottura linguistica e nella deformazione caricaturale trovano posto anche gli insulti, le invettive e il turpiloquio coloriti di regionalismi e di accenti stranieri. Gli esempi che seguono possono essere interessanti proprio per mostrare la varietà di usi linguistici portati sullo schermo.

Nel primo caso, Riccardo (Riccardo Garrone) rientra a casa e saluta i suoi amici che fanno festa con "Ah fii de 'na mignotta", richiamando in parte anche le funzioni ironiche tipiche del linguaggio tra pari, cioè con lo scopo di marcare l'appartenenza al gruppo e, contemporaneamente, la superiorità. Alcuni esempi diversi possono trovarsi in una delle scene ambientate in via Veneto: nel dialogo tra due litiganti per questioni amorose, compare l'insulto espressivo con funzione di sfogo della rabbia "torna qua/ tubercoloso fracico/ torna qua" (01:57:52-01:57:54); quando Nico (Christa Päffgen) saluta Marcello con una serie di insulti affettuosi: "Marcellino/ bruttissimo! Cattivo! Frocio!" (01:57:56-01:58:00). Poco dopo (02:00:30-02:00:51), Marcello e Nico si ritrovano a una delle tante feste private, e gli insulti funzionano come elementi chiave del rituale di conoscenza e riconoscimento reciproco:[4]

> Voce fuori campo Uomo: <Ciao/ Giulio/ guarda chi t'ho portato>?
> Padre: <C'est pas possible// [...]>//
> Giulio: (a Nico) A mignottona! Chi t'ha detto de venì qua?

3. Cfr. Poggi, 2011, p. 574. Per una trattazione e classificazione dei gesti dell'italiano, si veda Nobili (2019) e la bibliografia ivi riportata.
4. Si noti che, d'ora in poi, nel riportare esempi dai dialoghi dei film citati, seguirò Rossi, 1999, pp. 21-31 (sintetizzato poi in Rossi, 2006, p. 21), per il quale la sbarra singola (/) e doppia (//) indicano rispettivamente un confine tra unità tonali e la fine di un enunciato che non abbia intonazione, né funzione esclamativa né interrogativa; le <> segnalano sovrapposizione di battute.

> VFC Uomo: C'è anche la bella tettona// Non avrà mica portato suo marito? Bonsoir/ René// Ma quanto sei brutto/ che cj hai?

A un'altra scena appartiene il dialogo che segue, in cui è riportato il litigio tra Marcello e Emma, con il relativo scambio di insulti che vanno da *stupida* e *deficiente* a *verme* e *miserabile*, da *delinquente* e *mascalzone* a *zoccola* (02:19:28-02:22:53. Cfr. anche Rossi, 2010, pp. 137-139):

> Marcello: Ma io/ sono un disgraziato! E la mia disgrazia è d'aver incontrato te! Hai capito?! Non ne posso più/ di averti vicino! Vattene via! Ma vattene una volta per sempre/ vattene! (Emma scende dalla macchina) Dove vai/ stupida! Vieni qua!
> Emma: No! Lasciami stare! Lasciami vivere!
> Marcello: Emma! Cammina/ deficiente! Monta!
> Emma: No!
> Marcello: Emma/ guarda/ che... Cammina/ sali//
> Emma: Ma che cosa vuoi? Che cosa cerchi/ da me? Sei un verme! Un miserabile! Tu finirai solo come un cane! Te ne accorgerai// Ma chi ti sta vicino/ a te! Se io ti lascio// Ma che farai/ della tua vita? Chi trovi/ che ti vuol bene così?
> Marcello: Io non posso passare la mia vita/ a voler bene a te//
> […]
> Emma: No! Sei una carogna/ un vigliacco! Mi fai proprio una gran pena!
> Marcello: Va bene/ io ti faccio pena/ e tu mi fai schifo! Scendi!
> Emma: No/ non me ne vado! Io sto con te//
> Marcello: No/ Emma/ tu non ci stai più/ con me// Scendi//
> Emma: No//
> Marcello: Scendi dalla macchina/ Emma//
> Emma: <No/ non scendo dalla macchina/ Marcello// Non scendo>!
> Marcello: <Scendi dalla macchina>! È finita/ lo vuoi capì... Ahi!
> (viene morso da Emma e le dà uno schiaffo) È finita! Vattene! <Vai via>!
> Emma: <Delinquente>! Ecco cosa sei/ un delinquente!
> Marcello: Vattene!
> Emma: Mascalzone! Ti maledico!
> Marcello: Non ti voglio vedere più! <Fatti caricare da un camionista/ zoccola>!
> Emma: <Vai con le tue puttane>!

Dello stesso anno del film di Fellini è *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti (1960). Nella scena di presentazione del personaggio di Nadia (Annie Girardot), la giovane prostituta che diventerà l'ossessione di Simone (Renato Salvatori) scende le scale mentre il padre le urla dietro "Brutta puttana/ disgraziata" (00:23:07). Lo stesso insulto le rivolge Rosaria Parondi (Katina Paxinou) "Puttana/ la rovina sua si' stata proprio tu" (02:13:06), accusandola di essere la causa dei mali del figlio. Un esempio del rito tribale di insulti tra pari è nella scena (02:21:48-02:24:23) ambientata in una sala da biliardo in periferia, dove Simone si ritrova con il gruppo di amici che lo canzonano e lo spronano a riprendere i combattimenti di pugilato. I giovani si rivolgono l'un l'altro con insulti regionali come "bauscia" e "Ue ciao/ pirla". Legati alla condizione di immigrazione della famiglia Parondi sono alcuni commenti di derisione

che non sono rivolti direttamente ai destinatari, ma scambiati con sarcasmo e disprezzo tra due donne del condominio in cui i nuovi arrivati andranno a vivere (00:15:27-00:15:50).[5]

Appartenente alla sfera dei comportamenti sociali, alla sfera parentale e alla sessualità femminile è anche l'esempio tratto dal film *La ciociara* di Vittorio De Sica (1960). Dopo la nota scena drammatica dello stupro, Cesira (Sophia Loren) e Rosetta (Eleonora Brown), si rimettono in cammino ancora sotto shock a causa della violenza subita da parte delle truppe coloniali francesi, i "turchi",[6] come li chiama Cesira rivolgendosi ai soldati delle truppe alleate incontrati per strada. I tre militari non si curano delle due donne, e Cesira, colma di disperazione e rabbia, li insulta urlando e tirando loro contro una pietra: "Ladri/ cornuti/ figli di mignotta" (01:22:24-01:23:18).

In *Risate di gioia* di Mario Monicelli (1960), la scena dominata dall'esuberanza comica di Anna Magnani (00:38:40-00:39:24), che se la prende con un gruppo di conoscenti in un ristorante romano, offre alcuni esempi interessanti, tra cui l'insulto *cavallona*, relativo alle caratteristiche fisiche del destinatario. Il dialogo è accompagnato da un crescendo di volume della voce, della mimica facciale, della gestualità e della partecipazione fisica (fig. 1):

Tortorella: Umbè/ Umbè/ daje 'no schiaffo/ e dije che so' dei cafoni ignoranti che non finiscono mai
Umberto: A quest'ora?
Milena: E mò che te metti a fà tutte ste storie
Tortorella: A non devo fà storie/ no// non devo fà storie// Cafoni ignoranti che non sete altro/ ma chi ve conosce a voi/ scusate// ma chi v'ha chiesto niente è

5. Come ben fa notare Paola Polselli (2007, p. 139), "il riferimento iniziale ai termini tipici della discriminazione campanilistica ha una funzione informativa che introduce lo sfondo sociale in cui si svolgeranno le vicende narrate e rappresenta il dato noto su cui si sviluppa un'inedita trattazione degli immigrati nel Nord Italia".
6. Turco qui potrebbe essere usato sia come sinonimo di 'persona crudele' che di 'persona dalla pelle scura', cfr. Patota, 2004, pp. 59-66.

> stata sta sciacquetta che m'ha pregato de venì a me e per tutto ringraziamento me mollate per la strada a me?
> Milena: Ao'/ 'A cosa! Guarda che sciacquetta ce sarai te//
> Tortorella: 'A cavallò bisogna che t'abbassi/ sa? Si caschi se trova il petrolio…

Proseguendo con l'analisi dei film di questo decennio, passiamo al 1961 e al 1962, rispettivamente gli anni di *Accattone* e *Mamma Roma*, le due prime esperienze cinematografiche di Pier Paolo Pasolini come regista.

Gli esempi che si trovano in questi due film sono tutti legati alla romanità dei personaggi, i quali usano una lingua in cui si mischiano romanesco di borgata e altre varietà meridionali. Gli esempi potrebbero essere "'A zozza" rivolto a Maddalena (Silvana Corsini), la quale poi ribatterà "'A brutto boia zozzo/ io te darebbe 'na coltellata"; oppure gli insulti rivolti verso Accattone (Franco Citti) dal padre e dal fratello della sua ex moglie Ascenza (00:44:53-00:47:41. Cfr. anche la sceneggiatura in Pasolini, 2001a, pp. 53-54):

> Cognato: Senti/ a trucidone/ bisogna che 'na vorta per sempre te metti in testa che qui te devi scordattelo da venì/ se no un giorno o l'altro trovi qualcuno che te rompe le corna a te/ questo non è il Circolo San Pietro! Va' a lavorà se voi magnà!
> Suocero: […] Farabutto! Vagabondo! Che aspetti/ vattene via
> Accattone: Come siete carucci/ aò// La riscossa dei burini!
> Cognato: Ah/ te la pii scherzando eh! Avanzo de galera che nun sei altro! Giusto la faccia tua ce vò a presentatte qua! Vattene! E ricordati/ non presentarti più da ste parti// Che la faccia tua nun vojo che la veda, tu' fio! Nun vojo che se vergogni d'avecce avuto un padre così?
> […]
> Cognato: Lasciala perde mi sorella/ scordatela mi sorella/ sa'! A Pappone//
> […]
> Pappone! Pappone!

Pappone, romanesco per 'mangione, scroccone' e poi 'sfruttatore e protettore di prostitute', è insulto molto frequente nei due film di Pasolini. Con valore affettivo, vezzeggiativo e disfemico sono, invece, gli insulti rivolti da Mamma Roma nei confronti del figlio Ettore (Ettore Garofolo): "Papponcello mio"; "Che fijo de 'na mignotta"; "Che cj ho un figlio burino?"; "Disgraziato fio de 'na bona donna".

In questi due film torna con forza il realismo, ricercato e ritrovato non solo come forma espressiva e narrativa, ma soprattutto per le funzioni dichiaratamente politiche e sociali. Nei film di Pasolini, sono tante, e spesso molto evidenti, le tracce di letterarietà che sembrerebbero contraddire il realismo, ma che, invece, lo rafforzano offrendo la realtà al pubblico in maniera critica. Le storie raccontate in *Accattone* e *Mamma Roma* sono note: si tratta di scorci di vita tratti dalla quotidianità di personaggi qualunque, persone che si trovano rinchiuse in luoghi suburbani fuori dalla storia e che il cinema rende eroi. Tale processo epico non si compie attraverso il loro inserimento in seno alla storia, ma riconoscendo loro una realtà storica altra, con regole sociali e linguistiche diverse. Gli insulti sembrano far parte di questa serie di regole. Per arrivare a

tale realismo fuori dalla storia, come riconosce Dante Della Terza (1961, p. 308), Pasolini compie un processo di retrocessione alle radici dell'umanità dei suoi personaggi per tentare la mimesi completa:

> È come se la descrizione della realtà che è sempre mimesi non bastasse e occorresse fare ricorso attraverso la mimesi del parlato ad una doppia valvola di sicurezza. Abbiamo insomma un doppio movimento: uno dal basso, della materia che postula per la sua natura esplosiva un linguaggio estremamente energico, e uno dall›alto dello scrittore che intende spingere la mimesi fino ai limiti dell'assoluto. (Della Terza, 1961, pp. 310-311).

A questo punto, riportando l'attenzione sull'uso degli insulti, mi pare opportuno soffermarsi a riflettere sulla loro funzione cinematografica ed, eventualmente, extra-cinematografica. Il punto di partenza potrebbe essere la prima scena di *Mamma Roma*. In questa scena, Mamma Roma conduce, spingendoli con una scopa, tre maialetti all'interno di un cortile sterrato: dei tre animali, uno ha un cappello in testa, uno un fiocco alla coda, il terzo un paio di giarrettiere. Mamma Roma ride sguaiatamente e presenta i nuovi invitati al pranzo di nozze. La cinepresa si sposta su una tavolata a ferro di cavallo, al cui centro sta la coppia di sposi e ai lati siedono i parenti della sposa, tutti burini, e i compari dello sposo, tutti papponi (00:02:36-00:03:31. Cfr. Pasolini, 2001b, pp. 155-156):

> Mamma Roma: A Carmine// A sora sposa! Ecco i nostri fratelli//
> Carmine: Sì/ fratelli d'Italia!
> Mamma Roma: Sì/ addio te saluto// Ma quale Italia! Qui fanno finta de non conoscerli! 'A Clementì/ te presento i tu' cognati! Questo è Peppe/ 'o vedi? Questo è Nicola/ e questa è Regina/ la snaturata! (ride, ride) Sapessi che fa questa!
> Pappone 1: Dillo/ dillo! Nun te vergognà/ tanto qui semo tutti de bocca bona!
> Mamma Roma: Fa la vita/ fa! (*ride*)
> Pappone 2: E ched'è 'sta vita?
> Mamma Roma: Batte// ecco ched'è
> Pappone 2: Beata lei!
> Mamma Roma (*alla sposa*): A Clementì ma guardatela quant'è caruccia// Aò Ma che te vergogni? A Clementì/ hai capito che fa questa? L'hai capita si no? Fa la zocc…
> Papponi: (*in coro, la interrompono*) Viva gli sposi! Viva gli sposi!

Poco dopo, mentre tutti "sono sempre più sbronzi e sbracati, papponi e zoccole, nella sacrilega mescolanza coi parenti burini della sposa" (Pasolini, 2001b, p. 156) il padre della sposa, ingenuamente, si alza in piedi per tenere un discorso augurale dedicato agli sposi, ma è continuamente interrotto dalle battute degli amici di Carmine. A un certo punto, interviene nuovamente Mamma Roma (00:04:05-00:06:53): "E metteteve a sede! Così c'è morto uno l'altro giorno! E che ce volete insegnà la Bibbia a noi// La Messa va detta cantata/ mica così".

Emblematica a questo punto, nella parte finale della scena (fig. 2), la funzione sarcastica e liberatrice dell'insulto derisorio, che avviene attraverso il

compimento di un rito tradizionale, gli stornelli a botta e risposta che consentono di alleggerire la tensione creatasi tra i personaggi (Pasolini, 2001b, pp. 157-158 e fig. 2):

Mamma Roma: Fior de gagga/ quando canto io canto con allegria/ e se io dico tutto rovino 'sta compagnia.
Carmine: Fiore de sabbia/ tu ridi/ scherzi/ e fai la santa donna/ e invece in petto schiatti da la rabbia.
Mamma Roma: Fiore de menta/ fèrmete bocca, che c'è n'innocente/ è mejo che nun veda e che nun senta.
Sposa: Fior de cucuzza/ 'na donna pe' 'sti baffi andava pazza/ e adesso che l'ha persi ce va in puzza.
Mamma Roma: Fiore de merda/ io me so' libberata da 'na corda/ adesso tocca a 'n'altra a fà la serva.

Per restare in ambiente romano e romanesco, nel primo film di Bernardo Bertolucci, *La commare secca* (1962), si racconta dell'omicidio di una prostituta e delle indagini per scoprirne l'assassino, con ogni interrogatorio che compone un episodio a sé. La cinepresa segue i movimenti di uno dei sospettati, Luciano Maialetti detto il Canticchia (Francesco Ruiu), che a un certo punto viene insultato dall'uomo al quale poco prima avrebbe voluto rubare la radiolina (00:13:53-00:15:56): "Àh me volevi castigà er transistor eh/ brutto trucido zozzo// Mo' prima te spezzo l'ossa e poi te porto in questura". Accusato anche dalla compagna dell'uomo, Luciano fugge, poi si volta per urlare contro la donna una serie di insulti: "Sta burina zozza// Puzzi peggio de 'na pecora// 'sta zappa tera! 'A fia de 'na sbomballata!".

Per quanto riguarda il rapporto tra insulto verbale e gestualità autonoma e coverbale, valgano alcuni esempi significativi. Nel primo caso si tratta del film *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini (1957). Cabiria (Giulietta Masina) è l'ingenua e clownesca prostituta che deride due donne dall'automobile del divo Alberto Lazzari (Amedeo Nazzari). Soddisfatta ed eccitata, in piedi, sporgendosi dall'auto per aumentare l'effetto dell'insulto (00:32:18-00:32:34; figg. 3 e 4), Cabiria urla: "A fanatiche/ dico a voi/ oh! Ecchime qua/ a pappagalle! Sapeste chi è questo".

Un esempio di insulto in cui si mischiano linguaggio verbale e non verbale, con predominanza del gesto coverbale, è il celebre "gesto priapeo per antonomasia" (Arcangeli, 2016, p. 18), il gesto dell'ombrello (fig. 4) di Alberto (Alberto Sordi) nel film *I vitelloni* di Fellini (1953) e l'enunciato "Lavoratori// *pernacchia*// Lavoratori della mazza!// *pernacchia*", rivolto agli operai in corteo (01:35:40-01:35:55, fig.5).

Non ricorre alle parole, anche per la distanza e la difficoltà a essere sentiti, Bruno (Vittorio Gassman) nel *Sorpasso* di Dino Risi (1962), per insultare e offendere, con il gesto delle corna ben esibito, l'automobilista appena superato lungo la strada (00:12:02-00:12:18; fig. 6).

Il gesto delle corna e l'aggettivo corrispondente "cornuto" sono l'esempio di insulto la cui efficacia dipende dal contesto sociale e culturale, e tale rapporto varia, soprattutto in diacronia e diatopia. Nel film commedia *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi (1962), Ferdinando Cefalù, detto Fefè, stanco della vita coniugale con sua moglie Rosalia, cerca le condizioni per compiere il delitto d'onore, per poi sposare la giovane Angela (Stefania Sandrelli). Secondo la legislazione dell'epoca, per difendere l'onore suo e della famiglia dallo stigma di essere "cornuto", Fefè può uccidere Rosalia se la coglie in flagranza di tradimento e ottenere una riduzione della pena prevista per omicidio. Nella figura 6 si riporta il disegno delle corna di una lettera che Fefé stesso vuole inviarsi, fingendo sia l'insulto scritto da un anonimo compaesano (cfr. la scena delle false lettere 01:24:28-01:25:02, fig. 7).

L'aggettivo cornuto, come abbiamo visto, è un insulto ricorrente negli esempi cinematografici di questo periodo e il suo potere offensivo, ingiurioso e denigratorio è legato ai valori socioculturali che regolano i rapporti di genere e che hanno a che fare con il potere sociale e la libertà sessuale.

I mutamenti sociali legati alla ripresa economica degli anni Sessanta sono il tema del film, diretto da Vittorio De Sica nel 1963, *Il Boom*, in cui Alberto Sordi interpreta Giovanni Alberti, un imprenditore edile in perenne difficoltà a mantenere l'alto tenore di vita che gli affari non gli consentirebbero di tenere. Oltre ai soliti insulti, come "cornuto", detto da Giovanni contro l'amico che gli rifiuta un prestito, si aggiungono in questo film alcuni insulti legati alle trasformazioni culturali in atto. Nel dialogo che segue (00:08:05-00:07:26), in cui il protagonista ha una discussione con il responsabile della banca che non vuole accordargli una proroga del pagamento del debito, sono usate come offese sarcastiche i ruoli professionali e i titoli onorifici, lo sperpero di denaro, le pretese dovute all'emancipazione della donna, il valore dei lavori domestici, il passaggio dal lei al tu:

> Giovanni: Signor Turano/ mi guardi in faccia/ ma che crede che so fesso io?
> Turano: Ma crede che siano tutti fessi questi? Qua ci sono commendatori/ professori/ mignotte/ industriali/ ladri/ un poeta/ perfino due preti/ e lei// Noi dobbiamo trattare tutti alla pari democraticamente// Gabbi/ accompagna il signore
> Giovanni: No egregio commendatore/ non siamo tutti uguali/ perché io lavoro e non ho mai pensato di arricchirmi facendo lo strozzino
> Turano: Oh le proibisco di fare insinuazioni offensive e assurde come questa// La verità è che lei spende il doppio di quello che guadagna// Vada in bicicletta invece che andare in automobile// Fumi nazionali// Faccia lavare i piatti a sua moglie/ e vedrà che non farà più debiti
> Giovanni: Lavali tu// Falli lavà a tua moglie/ che è lavannara// La mia è una signora/ una vera signora!

Legata all'onore della famiglia, alle trasformazioni all'interno dei ruoli familiari e del rapporto tra uomo e donna nella società è anche la storia di un'altra commedia di grande successo di Germi, *Sedotta e abbandonata* (1964). In questo film, Agnese (Stefania Sandrelli) è una sedicenne siciliana che rimane incinta dopo aver subito una violenza da parte di Peppino (Aldo Puglisi), promesso sposo di sua sorella Matilde. Il padre di Agnese, Don Vincenzo Ascalone (Saro Urzì), vorrebbe imporre il matrimonio riparatore per proteggere l'onore della famiglia dall'offesa subita, ma Peppino rifiuta di sposare una donna che ha dimostrato di essere incapace di resistere alle tentazioni della carne. È così che Agnese verrà prima insultata come "disonorata" e "buttana", e poi, dopo essere stata dai carabinieri a denunciare la violenza, anche come "infame" "schifosa" e "spia" (01:19:49-01:20:25). La ragazza, Don Vincenzo e tutta la famiglia Ascalone sono oggetto di scherno e di insulti da parte degli abitanti della città. Anche Peppino rischia l'infamia – "Peppino è impotente!", insinuano gli altri uomini – finché il danno non sarà riparato con il matrimonio. Interessante l'ultimo insulto urlato da Don Vincenzo verso i suoi concittadini radunatisi nella piazza del paese, prima del collasso che lo costringerà a letto e, poi, alla morte: "Retrogradi! Incivili! Calabrisi!" (01:49:45-01:50:12).

La rivincita arriva nel 1968, anche al cinema, grazie ad Assunta (Monica Vitti), la protagonista del film *La ragazza con la pistola* di Mario Monicelli. Una commedia che comincia in Sicilia con un rapimento d'amore sbagliato e un mancato matrimonio riparatore, che porta Assunta in Scozia all'inseguimento dell'uomo che l'ha disonorata, Vincenzo Macaluso (Carlo Giuffrè). Qui, Assunta comincia a lavorare ed entra in contatto con la modernità, appropriandosi di uno stile di vita libero e indipendente. La vendetta, alla fine del film, è consumata a letto, e Vincenzo, maschio deluso e sperduto, insulta Agnese che l'ha abbandonato: "Puttana eri e puttana sei rimasta!" (01:34:52-01:36:57).

La fine degli anni Sessanta è segnata da grandi mutamenti sociali e culturali che, come è noto, sono raccontati anche dal cinema. L'emancipazione femminile e la libertà sessuale, il divorzio, la parità di genere, la crisi della famiglia, dei valori cosiddetti tradizionali e della morale cattolica, sono solo

alcuni dei temi che ispirano, con risultati vari, tanti film del genere della commedia all'italiana. Alle trasformazioni sociali e culturali corrispondono cambiamenti nella scelta e valutazione degli insulti. In *Capriccio all'italiana* di Mauro Bolognini, Mario Monicelli, Steno, Pier Paolo Pasolini, Pino Zac e Franco Rossi (1968), nell'episodio *Il mostro della domenica* di Steno, Totò è ossessionato dalla nuova moda dei capelloni che generebbe confusione sessuale: "Ma tagliati i capelli/ che fate schifo// Non si sa se siete uomini/ donne/ o una via di mezzo// Io v'ammazzerei tutti" (00:08:00-00:08:12). L'esplosione della società dei consumi porta con sé anche le vacanze di massa e le file di automobili sulle autostrade. Nell'episodio *Perché?* di Mauro Bolognini, una donna (Silvana Mangano) e un uomo (Enzo Marignani), vestiti elegantemente alla moda, sono in auto, nel traffico chiassoso e caotico. Lei si lamenta fastidiosamente e incita l'uomo ad andare sempre più veloce e a tagliare la strada alle altre auto, in un lungo monologo in milanese arricchito di insulti dialettali (bamba, bauscia, pirla, pedoca, scemo di un cretinetti) e di vario tipo (stella, biondina, Garibaldi, bambino, romanacci, matusa, tontolone, salame), scandito dai clacson impazziti e dal rumore del traffico (00:28:22-00:31:39).

> Donna: Uè stella se tu pas chì/ ariviamo domani mattina, t'el disi mi! Ma ti sei propri un bamba// (*Rivolgendosi a un automobilista coi capelli biondi lunghi:*) Ei disi a te biondina/ t'han mica insegnà che non si sorpassa da destra? (*l'uomo si volta*) Oh chel scusa Garibaldi/ non l'avevo mica riconosciuta// Ma guarda come vanno in giro cuncià// Uff anche il ciclista adesso// Pedoca!// Ma dai bambino/ spingi quel piedino santo sul gas/ sgomma/ pigia// […] (*rivolta a due automobilisti che si insultano in romanesco*) Romanacci!// Guarda qui limite di velocità 50 chilometri mica 5 scemo di un cretinetti una sgassata e vai/ nano! […] Ma cosa el fa quel matusa lì? […] Ma che tontolone che sei […] Muoviti bauscia […] Difenditi salame […] Ma cos'hai fatto/ pirla?

Nel 1971, una giovane donna calabrese, Carmela (Claudia Cardinale), si trasferisce prima a Roma, dove è costretta a prostituirsi, per poi trovare salvezza nel viaggio verso un matrimonio combinato con un emigrato italiano in Australia, un uomo che conosce soltanto in fotografia. È questa una prassi comune nelle comunità di emigrati, composte spesso da giovani uomini soli che, dopo anni di sacrifici, desiderano mettere su famiglia. Per molte donne certezza del futuro significa ancora necessariamente, in questa epoca di passaggio verso la modernità, sposarsi per affrancarsi dalla povertà o da condizioni di varia emarginazione sociale. Gli uomini, dall'altra parte del mondo, troveranno sempre una certa difficoltà ad ambientarsi alla realtà sociale dei paesi che li ospitano e, per le grandi differenze culturali, ad allacciare rapporti sentimentali con le donne del posto. È successo a Vincenzo (*La ragazza con la pistola*), e succede anche ad Amedeo Battipaglia (Alberto Sordi) a Brisbane nel film *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* di Luigi Zampa (1971). Amedeo, innamoratosi per corrispondenza, non sa che le cose stanno cambiando anche in Italia, e quando accoglie Carmela in aeroporto, non si trova di fronte una donna timida, dimessa e in cerca di protezione, ma una giovane

donna bella, determinata e dal carattere ribelle. Già dal primo ritratto, prostituta per le strade romane, e poi in Australia alla scoperta del nuovo mondo in compagnia di Amedeo, Carmela appare recalcitrante al ruolo di subalternità e facile all'insulto e al linguaggio colorito. Questa sua caratteristica, però, fa supporre più un tentativo di sopravvivenza attraverso l'imitazione del linguaggio maschile, piuttosto che un segno di vera e propria emancipazione: "Dove vai/ ricchione/ morto 'e fame/ fermati!" urla all'automobilista che non si ferma; "Tre ore che sto ca e nessuno si ferma// Tengono 'a partita a TV/ sti cornutoni"; "Sto grandissimo figlio di puttanaccia" (00:15:50-00:16:48). Lo stesso si nota nella scena in cui, unica donna e armata di coltello, litiga con un orgoglioso emigrato di Gela, membro della comunità degli italo-australiani, che sembra composta solo di uomini (01:13:56-01:15:54):

> Carmela: Ma chisti sono più pezzenti di te// Ma che ci viniste a fare all'altro capo del mondo se non avete manco i soldi per mantenervi la macchina?
> Siciliano: Chi è che si permette? Come ti chiami tu?
> Amedeo: <È mia sorella>
> Carmela: Carmela
> Amedeo: <Carmela>
> Siciliano: Ricordati Carmela che noi siamo qui per fare la nostra vendetta
> Carmela: Quale vendetta?
> Siciliano: Io sono partito da Gela 35 anni fa// Ho lavorato nelle miniere/ nelle fabbriche/ nei deserti// Due turni al giorno/ 16 ore// In 35 anni ho bevuto due sole bottiglie di birra// una/ il giorno che sono sbarcato// l'altra/ il giorno che hanno cacciato il re dall'Italia// 35 anni di sacrifici ho messo 3 milioni e 850 mila lire da parte// Quando arrivo a 4 milioni mi devo fare la mia bella vendetta// Scendo a Gela/ mi compro un bar/ e glielo lo metto nel di dietro a tutti!
> Carmela: A tua sorella ce lo metti per 4 milioni
> Siciliano: A quella santa di mia sorella nominasti?
> […]
> Carmela: Sti disgraziati/ froci/ figli di puttanazza"
> Amedeo: Lasciali perdere/ Carmela/ sono degli incivili!
> Carmela: Lasciami/ gli devo dare almeno una coltellata.

"Noi siamo sempre coloro di una volta": osservazioni conclusive

Nella breve carrellata di esempi qui presentati, gli insulti più ricorrenti consistono in parole e espressioni che si riferiscono ad aspetti e categorie sociali che nella società italiana degli anni Cinquanta e Sessanta sono colpiti da tabù. Questi sono, in particolare, la sessualità (con i vari: puttana, mignotta, zozza, cornuto, impotente, ecc.), l'emarginazione o l'uscita dalla comunità (quindi elementi che rimandano alla rottura dell'ordine e delle regole sociali, dei valori e dei simboli condivisi, come: disonorata, infame, ladro, disgraziato, burino, ecc.).

Come già notato in precedenza, gli insulti individuano una caratteristica fisica, psichica, comportamentale o un aspetto delle relazioni sociali o familiari, e ne fanno oggetto di scherno, di derisione, di ingiuria. Anche al cinema, il contesto e la condivisione dei medesimi significanti socioculturali da parte

dell'emittente e del destinatario dell'insulto sono fondamentali per la riuscita dell'insulto stesso. Negli insulti rappresentati cinematograficamente è fondamentale che anche il pubblico partecipi al contesto e riconosca i significanti socioculturali di riferimento.

Questa analisi si è limitata ad analizzare un campione di film realizzati nell'arco di un decennio, selezionando, tra le migliaia di film prodotti in Italia, quelli in grado di funzionare da specchio della società e della cultura degli anni Sessanta. Gli anni Cinquanta in Italia hanno messo in moto profondi cambiamenti politici, economici e sociali i cui risultati si fanno macroscopici nel decennio successivo. Tali mutamenti hanno investito tutti gli aspetti della società, destabilizzando faticosamente le relazioni tra i gruppi sociali e cominciando a smuovere gli equilibri di genere all'interno della società e della famiglia. Il passaggio dalla dittatura fascista alla democrazia repubblicana porta con sé per la prima volta il diritto di voto per tutti i cittadini e la crescente partecipazione attiva delle donne alla vita collettiva e politica.

Le donne, infatti, cominciano ad assumere un ruolo essenziale nel processo di rinnovamento sociale. Tra le tante commedie che hanno indagato il rapporto di coppia messo in crisi dalla richiesta di parità e indipendenza da parte delle donne, oltre a quelle già citate, si possono ricordare anche *I nostri mariti* di Luigi Filippo D'Amico, Luigi Zampa, Dino Risi (1966) – e in particolare l'episodio *Il marito di Roberta*, di D'Amico, con Alberto Sordi – e la celebre *Amore mio aiutami* di Alberto Sordi (1969), con Sordi e Monica Vitti.

All'industrializzazione e all'instaurazione di un'economia di mercato aperta alla concorrenza internazionale, corrispondono una riorganizzazione sociale che, seppur lentamente, provoca mutamenti di valori, di abitudini e di comportamenti. La rivoluzione sessuale farà il resto. Una vera e propria mutazione antropologica, per usare la nota espressione di Pasolini (1974), che inciderà sul processo di costruzione dell'identità nazionale, dei valori dei nuovi ceti emergenti, sui comportamenti sociali e privati e, come abbiamo visto, del modo di insultarsi.

Valga come esempio, ciò che avviene in *Discutiamo discutiamo*, episodio diretto da Marco Bellocchio, nel film *Amore e rabbia* di Marco Bellocchio, Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini, Jean-Luc Godard, Carlo Lizzani (1970). L'episodio riprende una discussione all'interno di un'aula universitaria durante l'occupazione e le proteste studentesche e ci riporta gli insulti scambiati tra i giovani occupanti e gli studenti interessati alla lezione: "buffoni"; "ignoranti"; riferito a una donna: "ignoranta"; "brutto stronzo"; "servo", "stolti/ stupidi/ ignoranti"; "venduto/ integrato".

Qualcosa sta cambiando, dunque, nella società che si appresta a entrare negli anni Settanta, ma non troppo velocemente. Almeno stando a ciò che ci racconta Ettore Scola (1970) nella sua rappresentazione dei rapporti di coppia nell'Italia popolare che si affaccia al nuovo decennio. "Ma vedono miss/ anche se adesso noi nuotiamo nel benessere/ noi siamo sempre coloro di una volta/ italiani antichi allegri", spiega Oreste Nardi (Marcello Mastroianni) a un gruppo di turiste americane sedute nel tavolo vicino, nella pizzeria dove sta per

andare in scena il popolare litigio tra i tre componenti del triangolo amoroso di *Dramma della gelosia. Tutti i particolari in cronaca*. I protagonisti di questa commedia della gelosia sono, oltre al già citato Oreste Nardi, Adelaide Ciafrocchi (Monica Vitti) e Nello Serafini (Giancarlo Giannini). La scena seguente racconta del litigio scatenato da Oreste nella pizzeria dove lavora Nello, dopo aver scoperto che Adelaide ha una relazione anche con lui. Gli insulti si moltiplicano e mostrano che, nonostante tutto, alcuni tabù sono ancora incrollabili (00:55:00-00:58:58):

> Oreste: Adelaide tu la pizza/ vero?
> Adelaide: E sì
> Oreste: (*al cameriere*) Allora/ scrivi// Alla zoccola qui presente/ 'na pizza napoletana// Ar cornuto qui presente/ che sarei io/ niente! Perché io non son venuto qui per magnare/ ma per fare sapere a tutti che questa infame me tradisce/ con quel boia zozzo lurido traditore che fa le pizze// Sì/ tale Serafini Nello! Quello lì/ quello coi baffetti// (*cerca il proprietario*) Proprietario indove sta il proprietario? (al proprietario) Vieni qua/ quello lì insidia le clienti// (*a Nello*) Hai saputo infangare tutto ciò che c'è di più bello// amore/ fiducia/ e amicizia// Tiè! (*Oreste lancia il vino in faccia a Nello, che dopo una pausa, nella quale la cinepresa osserva tutti i partecipanti attoniti, reagisce e tenta di scavalcare il banco da lavoro, ma viene fermato dai colleghi. Adelaide tenta di scappare, Oreste la raggiunge e la ferma con forza*).
> Oreste: A 'ndo vai? Te vergogni? E fallo conosce a tutti questo vostro grande amore// T'avevo messo su un altare/ e invece non sei che una cagna// Ecco quello che sei/ una cagna!
> Adelaide: Hai voluto spubblicamme? E allora/ sia! Sì! Amo riamata Serafini Nello e lo appartengo// Sì/ l'ho tradito/ ma nun me pento// nun me vergogno// nun me difendo!
> Oreste: <Adelaide: no no no > Brutta schifosa di una bagascia
> Nello: Lasciala! Nun la toccà/ sa/ Bastardo!
> […]
> Oreste: Sgallettata! Tu/ er mejo amico mio/ compagno de cento lotte e de mille sacrifici/ m'hai pugnalato nella schina/ come Giuda Scariota! E quella/ m'ha massacrato/ m'ha portato fori de casa// Per lei ho lasciato tutto/ due figli grandi e una moglie!
> […]
> Adelaide: Zozzo! T'ho dato er massimo de me! Ma tutto finisce/ pure l'amore! È finita/ Orè! È finita! E che è 'na moglie quella? Quella è un rudere/ è 'na berva! M'ha mannato pure all'ospedale/ ner reparto traumartizzati
> […]
> Nello: Orangotango! Ringrazia mi trattengono// Ma quale pugnalata quale Giuda// È lei che non ti vòle più!
> Oreste: Lo spezzo in due quel moscardino/ lassateme
> Adelaide: M'ha fatto pure allontanà dalla fede// Domandatelo a mi sorella
> Oreste: Tu a tu sorella je rubi il mestiere! Lo sapete che mestiere fa la sorella?
> Adelaide: Zitto non sei manco degno de nominalla/ tu
> Oreste: Le due persone a me più care/ e invece erano due zozzi alle mie spalle
> Adelaide: <Oreste: la sentite/ sì? lassateme/ lassateme > Il sangue fa il suo corso non lo puoi fermà!

Bibliografia

Alfonzetti, G., & Beretta Spampinato, M. (2010). L'arte dell'insulto o il "rispondere per le rime". In M. Iliescu, H. Siller-Runggaldier & P. Danler (Edd.), *Actes du XXVe Congrès International de Linguistique et de Philologie Romanes* (Vol. 5, pp. 3-11). Berlin: Walter De Gruyter.

Alfonzetti, G., & Beretta Spampinato, M. (2012). Gli insulti nella storia dell'italiano. In B. Wehr & F. Nicolosi (Edd.), *Pragmatique historique et syntaxe* (pp. 1-21). Frankfurt am Main etc.: Peter Lang.

Allan, K., & Burridge, K. (2006). *Forbidden Words: Taboo and the Censoring of Language*. Cambridge University Press.

Allan, K. (2018). Taboo words and language: an overview. In K. Allan (Ed.), *The Oxford Handbook of Taboo Words and Language* (pp. 1-27). Oxford University Press.

Androutsopoulos, J. (2012). Introduction: Language and society in cinematic discourse. *Multilingua, 31,* 139-154.

Arcangeli, M. (2016). Il linguaggio del corpo nel cinema italiano dell'era del sonoro. Tra storia linguistica e storia sociale. In M. Gargiulo (Ed.), *Lingue e linguaggi del cinema in Italia* (pp. 17-37). Roma: Aracne.

Azzaro, G. (2018). Taboo language in books, films, and the media. In K. Allan (Ed.), *The Oxford Handbook of Taboo Words and Language* (pp. 280-307). Oxford University Press.

Della Terza, D. (1961). Il Realismo Mimetico di P. P. Pasolini. *Italica, 38* (4), 306-313.

Ernotte, P., & Rosier, L. (2004). L'ontotype: une sous-catégorie pertinente pour classer les insultes ? *Langue française*, *144* (4), 35-48.

Pasolini, P.P. (1974, 10 giugno). Gli italiani non sono più quelli. *Corriere della sera*.

Pasolini, P.P. (2001a). Accattone. Sceneggiatura. In W. Siti & F. Zabagli, *Pasolini per il cinema* (pp. 5-149). Milano: Mondadori.

Pasolini, P.P. (2001b). Mamma Roma. Sceneggiatura. In W. Siti & F. Zabagli, *Pasolini per il cinema* (pp. 151-263). Milano: Mondadori.

Patota, F. (2004). *Parole contro: La rappresentazione del diverso nella lingua italiana e nei dialetti*. Milano: Garzanti.

Pistolesi, E. (2007). Identità e stereotipi nel discorso conflittuale. In E. Pistolesi & S. Schwarze (Edd.), *Vicini/lontani: Identità e alterità nella/della lingua* (pp. 115-130). Frankfurt am Main: Lang.

Polselli, P. (2007). Offese e altre forme di discriminazione all'italiana nei film. In P. Nobili (Ed.), *Insulti e pregiudizi: Discriminazione etnica e turpiloquio in film, canzoni e giornali* (pp. 129-176). Roma: Aracne.

Raffaelli, S. (1993). Fellini e la lingua. In S. Raffaelli (2015), *Parole di film: Studi cinematografici 1961-2010* (a cura di Massimo Fanfani, pp. 347-349). Firenze: Cesati.

Raffaelli, S. (1996). Il cinema in cerca della lingua. Vent'anni di parlato filmico in Italia (1945-1965). In S. Raffaelli (2015), *Parole di film: Studi cinematografici 1961-2010* (a cura di Massimo Fanfani, pp. 101-124). Firenze: Cesati.

Rossi, F. (1999). *Le parole dello schermo: Analisi linguistica del parlato di sei film dal 1948 al 1957*. Roma: Bulzoni.

Rossi, F. (2006). *Il linguaggio cinematografico*. Roma: Aracne.

Rossi, F. (2010). *Uno sguardo sul caos: Analisi linguistica della* Dolce vita *con la trascrizione integrale dei dialoghi.* Firenze: Le Lettere.

Rossi, F. (2015a). La riduzione del caos: storia e tipologia dei dialetti cinematografici. In M. Gargiulo (Ed.). *Lingue e linguaggi del cinema in Italia* (pp. 39-77). Roma: Aracne.
Rossi, F. (2015b). Lingua. In R. De Gaetano (Ed.), *Lessico del cinema italiano: Forme di rappresentazione e forme di vita* (Vol. 2, pp. 141-213). Sesto San Giovanni (MI): Mimesis.

Filmografia

Bellocchio, M., Bertolucci, B., Pasolini, P.P., Godard, J.-L., & Lizzani, C. (Registi). (1970). *Amore e rabbia* [Film]. Castoro Film, Anouchka Film.
Bolognini, M., Monicelli, M., Steno, Pasolini, P.P., Zac, P., & Rossi, F. (Registi). (1968). *Capriccio all'italiana* [Film]. Dino De Laurentiis.
Corbucci, S. (Regista). (1961). *I due marescialli* [Film]. Cineriz.
Corbucci, S. (Regista). (1963). *Il monaco di Monza* [Film]. Giovanni Addessi.
D'Amico, L.F., Zampa, L., & Risi, D. (Registi). (1966). *I nostri mariti* [Film]. Gianni Hecht Lucari.
De Sica, V. (Regista). (1946). *Sciuscià* [Film]. Paolo William Tamburella (Società Cooperativa Alfa Cinematografica).
De Sica, V. (Regista). (1960). *La ciociara* [Film]. Carlo Ponti.
De Sica, V. (Regista). (1963). *Il Boom* [Film]. Dino De Laurentiis.
Fellini, F. (Regista). (1953). *I vitelloni* [Film]. Peg Films, Cite Films.
Fellini, F. (Regista). (1957). *Le notti di Cabiria* [Film]. Dino De Laurentiis.
Fellini, F. (Regista). (1960). *La dolce vita* [Film]. Riama Film, Pathé Consortium Cinemà.
Germi, P. (Regista). (1962). *Divorzio all'italiana* [Film]. Franco Cristaldi.
Germi, P. (Regista). (1964). *Sedotta e abbandonata* [Film]. Franco Cristaldi.
Monicelli, M. (Regista). (1960). *Risate di gioia* [Film]. Titanus.
Monicelli, M. (Regista). (1968). *La ragazza con la pistola* [Film]. Gianni Hecht Lucari.
Pasolini, P. P. (Regista). (1961). *Accattone* [Film]. Cino Del Duca.
Pasolini, P. P. (Regista). (1962). *Mamma Roma* [Film]. Arco Film.
Rossellini, R. (Regista). (1945). *Roma città aperta* [Film]. Excelsa film.
Scola, E. (Regista). (1970). *Dramma della gelosia. Tutti i particolari in cronaca* [Film]. Dean Film, Juppiter Generale Cinematografica, Midega Film.
Steno (Regista). (1963). *I due colonnelli* [Film]. Gianni Buffardi.
Visconti, L. (Regista). (1960). *Rocco e i suoi fratelli* [Film]. Goffredo Lombardo.
Zampa, L. (Regista). (1971). *Bello, onesto, emigrato Australia sposerebbe compaesana illibata* [Film]. Gianni Hecht Lucari.